Л. В. ПУМПЯНСКИЙ.

ДОСТОЕВСКИЙ
И
АНТИЧНОСТЬ.

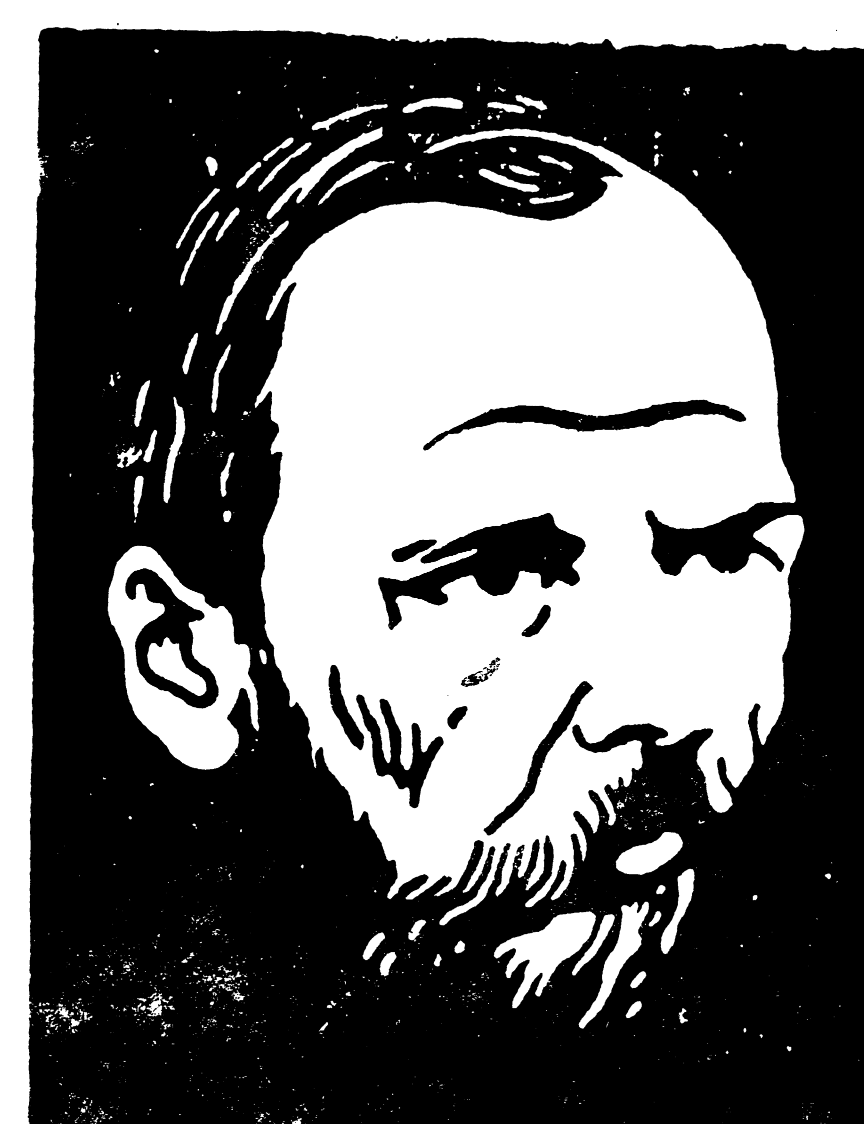
ПЕТЕРБУРГ
1922

Доклад,

читанный в Вольной Философской Ассоциации

2 октября 1921 г.

Портрет Достоевского — воспроизведение гравюры на дереве Ф. Валлотона.



A TH. DOSTOIEWSKI · FV

Достоевский и античность.

„И стыдно мне, и страшно становилось".
ПУШКИН.

Поэзия Достоевского принадлежит эпохе великого расстройства (дезорганизации) европейской поэзии, которой начало условно можно видеть в „Гамлете". С тех пор, как родовая по замыслу трагедия о кровавых судьбах, в роде Гамлетидов, была дезорганизована встречной силой недоверия, словесное искусство (вымысел) принуждено считаться с вопросом о возможности себя же и в каждом данном случае доказывать и себя, и свою возможность.

С тех пор, как подземный голос родной тени мог быть понят и как голос ада, рассказ которого должен быть встречен недоверием, началась в европейской истории совершенно новая эпоха — поздний Ренессанс самооправдания, и „Гамлет" есть первое критическое творение.

Тема о Достоевском и есть для нас всемирно-историческая тема о судьбах этого позднего Ренессанса, и поэтому путь нашего краткого анализа определен тем, что гамлетическая культура не властна дописать свой же замысел так, как он ею задуман. Ей принадлежит лишь первона-

чальная концепция, дезорганизация которой совершается уже помимо ее художественного намерения. Итак, каков первоначальный вымысел у Достоевского? каковы пути его дезорганизации?

Вообще возможны две ошибки при обсуждении поэзии Достоевского: во-первых, национальное уединение его поэзии и, во-вторых, обсуждение его мыслей (а не вымыслов). Между тем мысли великого поэта должны и могут быть поняты только после анализа вымыслов, и мы скоро постараемся показать, что известное учение Достоевского о личности, ее сверхчувственном содержании и сверхчувственных судьбах, само возникло, как результат того, что мы назвали расстройством художественного вымысла у Достоевского. Что же касается до первого, т. е. до национального уединения его поэзии, то оно лишает тему о Достоевском ее серьезного значения. Русская поэзия принадлежит, конечно, России, но эстетически она принадлежит поэзии самой. Всякий суд над поэтом, уклоняющийся от обязанности судить его поэзию (т. е. вымысел), может, в самом благоприятном случае, быть предварительным следствием, но не судом самим.

С Вячеслава Иванова началась новая эпоха изучения Достоевского, но сразу же было произнесено ошибочное слово — „трагедия", „русская трагедия", т. е. не понято было видовое отличие русского Ренессанса среди общего рода трагической культуры. Отсюда же перенесение центра русской культуры с Пушкина на Достоевского, основная ошибка русского общества.

Действительно, если понимать русскую поэзию, как трагическую, без оговорок, поэзию, не Болдинские драмы, а „Братья Карамазовы“ станут ее центром. Но верно ли это? дошло ли эстетически непоколебимым трагическое искусство за столь долгое странствие от Афин до Петербурга? осталось ли тем же дионисическое божество на всем протяжении страстного путешествия?

Не просто Европой было захвачено Московское государство, а Европою Ренессанса; это забывают. Тогда же, когда открыли морской путь в Индию, Мексику, Перу, Японию, открыли и Россию и по тем же побуждениям. Судно 1553 года было одним из этих шальных суден европейского Ренессанса. Тысячи иностранцев, поднятых духом конквисты, наводнили Московское государство Наконец, он (Петр), косвенно был ученик итальянского гуманизма и последний из поколения тех мореплавателей (это понимал еще Ломоносов в Петриаде; потом сознание этого стерлось даже у Пушкина). С религией Солнца, с человеческими жертвоприношениями, Россия была для них Мексикой, когда приплыли к ней дионисические плаватели, сделавшие из нее колонию Ренессанса. И тех туземцев, которые поверили плавателям и пошли за ними, охватил восторг. „Восторг внезапный ум пленил“ - это не „ложноклассицизм“, а действительный дионисический „восторг“, и „пою“—действительное, а не ложноклассическое.

Партия друзей дионисического божества основала его столицу на Неве, и Пенфей на Москве покорился гостям.

Этот типично-дионисический восторг был началом русской трагической культуры, и в поэзии Достоевского можно видеть его заключительные судьбы. Восторг привел к чистосердечному исповеданию Ренессанса, т. е. к некритической эстетике и историке, наивно, через головы Ренессанса, подающей руку античности. Чистосердочно и восторженно дворянство стало аристократией. Как дионисически-наивны Екатерининские портреты! Чистосердечность этой новой культуры привела к созданию доверчивой допушкинской поэзии, не ложно-классической, а наивно-классической, т. е. восторженно-доверчивой. В том, что доверчивость эта была обманута, виноваты не те, кто принял новую веру и гостеприимно открыл странствующему божеству свою страну. О, каких друзей нашло дионисическое божество, какая Ниса создалась на устье Невы, у шведской границы! Но вместе с силой Ренессанса Россия скоро увидела гамлетическую проблему о возможности Ренессанса самого; заморские гости были дезорганизованные гамлетические натуры; введенная ими восторженная история оказалась политикой.

Серьезность началась с Пушкина, простодушный восторг которого, как и простодушное отцовство убитого Гамлета, встретился с неожиданным кризисом самозванства, т. е. недоверчивого сыновства. Доверчивая словесность кончилась, начался дурной сон русской поэзии о своей же смерти. Неожиданно происходит явление, решающим образом меняющее смысл поэзии: эстетическое сновидение поэта готово превратиться в снови-

дение героя: гибнущий и страждущий герой — в убийцу и приносящего страдание: Петр — в Алеко, Евгения, Ивана Карамазова. Совершилось это во всей пушкинской поэзии с величайшей отчетливостью, и только этим превращением вымысла-сновидения в вымысел о сновидце об'ясняется отсутствие трагической сцены и трагического стиха в русской поэзии.

Достоевский получил в наследие глубоко-политическую тему. Всемирно-историческое его значение заключается в том, что его поэзией Европа нудится закончить историю своего Ренессанса и своей художественной словесности, чем косвенно ставится перед Европой тема Реформации.

Достоевский — один из последних великих поэтов. Кто хочет молиться богу поэзии, может вспомнить по поводу Достоевского слова Тютчева: „Молитесь Богу: в последний раз вы молитесь теперь". В Достоевском как будто исполнилась фантазия Баратынского о последнем поэте:

„... Последний сын аттической природы,
Восстал поэт. Идет он и поет...".

Последний отзвук греческого трагического пения (и пиндарической восторженности в цитатах Мити из Шиллера Жуковского) огласил Европу. Достоевский последний призвал Музу вымыслов, и пел он то же, что аттические его предки, — пролитую кровь и суд. Только пролил кровь не сын, а лакей, незаконный сын: а ареопаг губернских присяжных заседателей совершил судебную ошибку. Начало театра было в Аттике, конец его — в России: будущее принадлежит Реформации.

Достоевский тем дает доказательство своего дара слагателя вымыслов, что он знает то, что знали все великие поэты, а именно, что всякий великий вымысел есть вымысел о пролитой крови. Восходя к основной мифологеме история-природа, вымысел предполагает человеческое жертвоприношение, т. е. сакральную гибель исторического героя у алтаря природы, зерно всей художественной словесности. В убиении перед алтарем надо видеть зарождение эстетики. Где выкупные деньги платятся кровью, где один сходит за гибель человеческого рода, где через одного спасается род,—там уже почти вымысел и один шаг до спасения рода через фиктивное (художественное) человеческое жертвоприношение. Художественная поэзия есть организованное фиктивное жертвоприношение: ясно, что процентное отношение числа кровавых смертей к числу нормальных в ней много больше, чем в жизни. Впрочем, дело и не в числе: кровавое преступление в жизни имеет совершенно иное значение, чем в поэзии, где оно всегда хранит свои культовые черты. Но так как первоначальное жертвоприношение имеет и очевидный сексуальный смысл (падет Мужчина у алтаря Жены-природы от руки жены Клитемнестры), то всякая вражда полов есть культовая замена кровавого мужеубийства.

Достоевский, раздвинувший спасительную занавесь и обнаруживший сакральную ненависть, лежащую в основе любви, доказал этим, насколько его поэзия помнит древнюю родину всякой поэзии. Достоевский „вспоминает“ действительную любовь

и действительное убийство в идеях первоначального жертвоприношения и сексуального различия жреца и жертвы. Вообще на таких именно путях создается чистый вымысел, т. е. чистый символ. Чтобы культовое жертвоприношение могло стать поэтической фикцией убийства, необходимо превращение его из жречески-насильственного в героически-добровольное. Вымысел, очевидно, предполагает некоторую ритуальную (эстетическую) отвагу жертвы и зависит, следовательно, от судеб этой добровольной отваги, без которой невозможно слияние в единый символ обоих его пределов, знаменующего и знаменуемого. Знаменующее лишь через смерть свою создает механизм чистого классического знаменования. Таким образом, ясно, что необходимым условием создания классической культуры является переживание акта знаменования, как высшего государственного и религиозного блага. Классический символ есть всегда государственное исповедание; гамлетический же кризис есть превращение государственного божества в частное и потому достойное подозрения привидение, подземное жилище которого есть глубокое прошлое эстетической государственности, необязательное для беспамятного потомка эстетической культуры. Никакая эстетическая система невозможна без механизма знаменования некоторого „А" большого некоторым „а" малым; однако, для того, чтобы подобное знаменование было возможным, вольная смерть „а" малого — необходимое условие. При этом смерть героя у алтаря чистой природности есть процесс, тождественный гибели

предмета в эстетической памяти, предшествующей рождению самого слова. Подобно тому, как слово,— организованная память предмета,—предполагает гибель предметной реальности, так и герой входит в процесс символизации лишь чрез пролитие крови своей. Все негероические элементы классической культуры вбирает в себя комедия, чистый смех которой в фаллофорической процессии есть серьезнейшая гарантия возможности символической культуры. Эта *процессия* (еще не сложившаяся в комический *процесс*, т. е. в сюжет) обеспечивает чистоту символического знаменования, т. е. возможность чистой (в принципах Аристотеля протекающей) трагедии. Очевидно, переход эстетической культуры в культуру позднего или гамлетического Ренессанса может состояться либо оттого, что факт совершившегося знаменования перестает переживаться, как чистое благо культуры (таковым становится, например, нравственный акт), либо оттого, что изнашивается самая сила знаменования. Первое случается с примитивным, серьезным классицизмом и случилось с классицизмом античным; второе есть судьба европейского неоклассицизма, который своей тенденцией распространить метод символического знаменования на всю без исключения предметную реальность создал тот романтический Ренессанс, немонументальный, распространительный характер которого привел к стиранию самих символов.

В самом деле, классическая культура предполагает немногочисленность, повышенную авторитетность, монументальность предметов, втянутых

ею в символическую жизнь. Ее предметный мир есть поэтому система высоко квалифицированных предметов (солнце, дом, одежда, меч). Как только любой предмет (напр., артиллерийская пальба, в начале „Гамлета") может быть поставлен в какое бы то ни было отношение к факту знаменования, как высшему государственно-религиозному благу, мы, строго говоря, находимся уже в сфере романтизма и подвергаем опасности историческую силу самого символа. Bis in idem, т. е. возможность клавиатурой бесконечного ряда предметов, вопреки латинской поговорке, гармонизировать символическую мелодию,— вот то количественное обогащение романтической поэтики, которое и есть действительный источник ее дезорганизации. Расширенной предметности соответствует недоверчивая, переспрашивающая героичность.

Вот почему неоклассицизм в чистом виде своем так осторожен; вот почему в поэзии Расина он действует скорее элиминирующим творческим методом. Крайнее сужение его лексикона, — всем известное изгнание „низких" слов и предметов, есть лишь последнее выражение свойственного ему недоверия к расширенной предметности: лучше недоверие к предметам, чем создание недоверчивого героя Гамлета! Глубокая правда французской неоклассической поэзии заключается в сознании опасности распространенной системы символизации для самого механизма трагедии. Как можно более сузить и гуманизировать круг предметов, свести к минимуму количество значи-

тельных и эстетически-допустимых слов, ибо только этим путем можно избежать гамлетической проблемы и в символическом целомудрии сохранить культовую авторитетность самого метода. Из шекспиризма же, т. е. системы всеобщей символизации, неизбежно возникает гамлетическая проблема или проблема позднего Ренессанса: рождение политического акта из самого сердца дезорганизованной трагедии. Место знаменования бывшего высшего блага занимает зрелище сомнения и из него родившейся жестокости: поет и гибнет Офелия, потому что кровь Гамлета, исторического героя, стала слишком дорога, чтобы быть пролитой у десакрализованного уже алтаря. В соответствии с этим поэзия очевидно приступает к теме о своих же судьбах, потому что сомнение Гамлета ставит под вопрос ее собственную возможность, и поэт видит не сновидение, а кошмар. Кровь не перестает быть центром вымысла, но получает не трагический, а политический смысл. Этот поворот засвидетельствован сценизацией сцены в „Гамлете", т. е. тем поразительным фактом, что принц Гамлет сам становится художником своих же судеб и, не удержавшись в фиктивном кругу замысла о себе, хочет реально, т. е. политически, создать для себя угодные ему судьбы. Герой становится конкурентом своего поэта: один и тот же сюжет сочиняется дважды (и Шекспиром, и Гамлетом), и из эстетической сферы открывается единственно возможный выход в область политической практики. Новое значение получает также и сон: он стано-

жится сном самого политического героя, который, как Самозванец у Пушкина, видит тот жизненный путь, который он сам, вольно, помимо поэта своего, осуществляет в своей, неэстетической уже, биографии. И сон этот страшен, потому что в перспективе его открывается вне историческое состояние мира. Помешательство Гамлета есть в этом смысле ключ ко всей поэзии Достоевского; собственно говоря, это эстетическое помешательство и эстетическая же ненормальность. Такого же эстетического характера помешательство Раскольникова и других героев Достоевского. Вот почему и о Гамлете, и о Раскольникове возможны и никогда не прекратятся споры: действительно ли они помешаны или притворяются, или же находятся в болезненном состоянии, близком к помешательству, но с ним не совпадающем. Все дело в том, что источник их болезненного состояния есть ненормальность их положения в вымысле. Достаточно уже этой возможности споров о помешательстве Раскольникова, чтобы понять, как велика ошибка Вячеслава Иванова, увидевшего в поэзии Достоевского русскую трагическую поэзию.

В истории Гамлета России принадлежит последнее слово. Спор поэта с героем в России заканчивается: сопротивление героя становится основной темой русской литературы, а это значит, что русская литература есть канун безлитературного состояния Европы.

У Пушкина, в лице Земфиры, убивается самый хор, носитель иллюзии, т. е. сама поэзия. Все герои Пушкина несут поэзию, как плен свой,

рвутся за ограду хора к единственно желанной им политической деятельности. Действительный смысл поэзии Пушкина ясен из „Ревизора“: вот чего хотели Евгений и Алеко, — царства чистой мужественности, системы отношений, не возведенных логически к сознанию Великой Жены, носительницы эстетической концепции. Нет женщины, нет любовной интриги (лишь бледный след ее в сцене ухаживания Хлестакова); одна лишь дикая сила мужчин, действующих по политическим целям. Не Писарев, а сам Пушкин есть главный разрушитель своих вымыслов, — и в культуре, в центре которой нет трагической сцены, отрицательная критика и отрицающая политическая деятельность предположены самой идеей этой культуры. Отрицающая интеллигенция вся есть, в этом смысле, проэкция неудачи русского вымысла. Она вымышлена сама и есть реализованная невозможность пушкинской поэзии. Отсюда ясно, что национальная поэтическая концепция вполне была создана уже Пушкиным. И, действительно, все темы Достоевского (убийство, политика, заговор, любовь-ненависть) мы найдем уже у Пушкина. В этом одна из трудностей русской литературы: почему русский классицизм не кончился в 1837, хотя, строго говоря, тогда кончилось все. После классической эпохи русской поэзии и петербургской монархии началась уже реализация тем Пушкина, т. е. началась та революция, которой были посвящены все без исключения пророческие его мысли. Но это происходило уже, конечно, не в поэзии. Почему же не ко́нчилась

сама поэзия? Потому что предстояла еще другая тема. Пушкинская поэзия исчерпала тему о неудаче убийцы, т. е. о невозможности спасения Ренессанса политической практикой. Смерть Земфиры—конец сюжета у Пушкина; она была бы началом сюжета у Достоевского. Убийству подвластен только поэт, но после победы над вымыслом убийца бессилен совершить столь манивший его политический акт и неудачей своей оживляет поэтический вымысел к новой последней жизни. Еще одна тема у русской поэзии—отмстить за смерть Пушкина, показать, что убийца—в принципе всегда самоубийца. Еще одно дело у Ариэля, еще одна задача, и скоро он будет свободен навсегда.

Итак, судьба всякого Ренессанса такова: дионисическое вино переходит от неосторожного поэта к герою, и начинается борьба сновидца с героем своего же сна, ищущим выступить из контекста художества. Умерщвление поэзии есть первое дело всякой политики; создание собственной поэзии--ее второе дело. И без авторства Гамлет создает галлюцинирующую реальность, бродит по жизни, как лунатик. Не будите этих людей! они поэты (поэты—убийцы, как Ласенэр) и ходят, грезя. Припомните первые строки и страницы „Преступления и наказания": „раздражительное и напряженное состояние"; боязнь встретиться с хозяйкой—не боязнь, а нежелание встревожить свой сон и сонное творчество; потом картина Петербурга летом первое безобразное сновидение его. Как он осторожно ходит по улице! Он боится

наткнуться на что-нибудь, боится проснуться и, кроме этого, ничего не боится. Первое явление Мармеладова есть продолжение этого сна. На следующих страницах зелень дач, террасы, дети в парке, коляска, — меняют содержание единого сна, но не изменяют принципа этого поэтического вымышлений своей же жизни. Вот почему, когда Достоевскому надо рассказать действительный сон (например, всем памятный сон про клячу), ему не приходится изменить ни одной черты языка, и сны, все время пробегая по этой книге, как тени облаков по ярко-освещенной земле, колеблют и без того слабые границы между видением Достоевского и видениями самого Раскольникова. Пальмы, оазис, верблюды, — все, что несчастный убийца видит в своем бреду, в этой странной книге не противоречит основной ее фикции, внутри которой расположены эти клочья бредовой жизни. Между тем, как резко выделяется сон в классической или неоклассической трагедии („Персы" Эсхила или Athalie)! Для рассказа о нем — другой язык и особое введение: c'était pendant l'horreur d'une profonde nuit... Вот почему так необычны взаимоотношения между Раскольниковым и другими лицами: он другой расы, чем они. И не в том дело, что он „главный" герой, а они „второстепенные": тут разница племенная, разница духовной крови, глубокая разница между эстетическим инициатором и зависимыми фантастическими образами.

Замечательно, что инициатор всюду он, не только по построению романа, но и жизненно.

Перевес его, ничем неоправданный психологически, всюду, однако, очевиден. Горячий, испепеляющий взор, обращенный на Разумихина; пристальный взгляд, которого он не сводит с Лужина (в сцене со сторублевым билетом),—целый ряд черт дает Раскольникову силу магнетизера. Это те минуты, когда он с безошибочностью сомнамбулического состояния из глубины своего сновидения глядит в реальность и, верно, удивлен простоте и податливости этой реальности по сравнению с важными и знаменательными откровениями своего сна о себе, который ведь есть его эстетическая родина, так сказать, его классицизм. Действительно, лучше не трогать его и не толкать, потому что это всегда может быть опасно для неосторожного: авторитет классичности за него, а какой авторитет за нас, врывающихся в его сон?

По отношению к нисшей реальности у Раскольникова может быть поэтому только та досада, которая есть семя будущей гамлетической жестокости. Как хорошо Иннокентий Анненский говорит о Гамлете: „он резко отличен от всех и в языке, и в действиях; людьми он точно играет... Уж не он ли создал их всех, этих Озриков и Офелий?“ И Иннокентий Анненский добавляет: „мы все не столько сострадаем Гамлету, сколько завидуем, — он гениален“. Гениальный замысел есть и у Раскольникова; именно гениальный, ибо эстетический; слабость начинается с практического его осуществления, — с депоэтизации. Этот переход от эстетической гениальности к

практическому подобию эстетики необходимо связан с тем, что мы выше называли эстетическим помешательством. Теория преступления, сложившаяся в уме Раскольникова, есть попытка теоретически разобраться в этом совершенно новом и для него состоянии сновидящего существа среди людей, у которых предположительная жизнь протекает, как осуществление чужого вымысла. Теория Раскольникова есть, собственно, государственный проэкт, план администрации, который юридически поставил бы во главе людей тех именно, кто берет на себя роль организаторов сюжетности. Репродукция погибшей эстетики в практике и ведет к этому странному преступлению, которое есть на деле акт в высшей степени государственный. Раскольников (как это ни звучит парадоксально) не нарушает юридического закона: именно из юридических соображений вытекло его преступление, из стремления осуществить такой строй отношений, при котором государственная иерархичность была бы возможно полнее реализована. Раскольников принадлежит к племени основателей государств и государственного закона. Помешательство его заключается в том, что дело, собственно юридическое, задумано им, как эстетическое произведение. „Преступление и наказание“ есть, в сущности, Künstlerroman. Вот почему вопрос о помешательстве Раскольникова должен ставиться без абсолютного противоположения помешательства в медицинском смысле слова помешательству притворному. Коренной разницы здесь нет. Самая мысль притвориться помешанным, самая хитрость

притворства внушена гибелью поэтической „хитрости“, т. е. классического искусства, и помешательство героя есть прямое продолжение „безумия“ классического поэта. Таким образом, последовательность и методичность помешательства есть то же в психологической сфере, что сама поэтика (хитрость поэта) в сфере чисто классической. Вот почему, где болезненно разрастается, так называемый, „психологический анализ“, перед нами свидетельство совершившегося перехода от сферы чистой словесности в сферу иной, несловесной, хитрости, высшая степень которой есть хитрость сумасшедшего, притворяющегося сумасшедшим. Строго говоря, герой классической поэзии не характеризуем психологически: тем богаче характеристика самого поэта, т. е. тем полнее поэтика. Вот почему античные литературы так бесконечно богаты поэтикою (т. е. материалом эстетического, непсихологического, анализа): их творцы были безумны,—не их герои. В последнем счете, вместо сна, в котором хору представилась бы трагическая судьба Раскольникова, сам Раскольников видит сон о хоре самом, и хор этот то в виде блаженной страны, кольцом видений обступающей его измученную душу, то в виде толпы народа, глазеющей на него, то тропической страной и глубоким отдыхом в ее оазисе волнует и успокаивает его душу. Некоторое первоначальное единство природы охватывает душу Раскольникова чрез обратное эстетическое сновидение героя о природе самой. Отказавшись сакрально погибнуть на алтаре ее, убийца поревал с

ней исторический союз и может видеть в ней либо предмет кровавого вожделения, либо в самые глубокие мгновения сна блаженную родину и женственный источник всего политически им осуществляемого. Замечательно, что одинаковой силой отчетливости в этой книге обладает только образ Свидригайлова. Как они сразу поняли друг друга! Было ли вправду физическое убийство у одного? Физическое вожделение у другого? Тот выдумал старушку, этот — Дуню. Собственно, такого типа вымысел можно было бы закончить так, как в старину добрые авторы кончали повесть о предостерегающем сне; так в „Ein Traum das Leben“ Грилльпарцера все кровавые события нескольких актов составляют содержание предостерегающего сна. Вместе с солнцем просыпается уже предупрежденный и герой. Так можно было бы кончить и русские сновидения, и иногда, читая книги Достоевского, кажется, что мы к такому концу близки. Вообще Достоевский крайне близок к иллюзорному роману. Оттого именно его герои так отчетливо представляют себе себя, что сон возник из глубокой иллюзорности, т. е. из нежелания предать себя фикции самого поэта. В позднем Ренессансе и в романтическом индивидуализме герой, „отмеченный роком“ и „носящий печать“, в сущности, отмечен только этою сновидческою способностью. Целый ряд литературных произведений представляет поэтому пробу к теме Достоевского. Таковы те произведения немецких романтиков, о которых Жан Поль в „Эстетике“ язвительно сказал: „Так как эти поэты неспособны

сочинить стихотворение, они сочиняют самого стихотворца". Вот почему Раскольникова следует понять, как последнего в ряду героев—поэтов, художников, музыкантов, просто „избранных натур", „загадочных натур", которых так любил немецкий романтизм по примеру Вильгельма Мейстера. Даже „Heinrich von Ofterdingen" ближе к Раскольникову, чем это казалось бы. Замечательно, что оба они совпадают в одинаковом мечтательном отношении к блаженству некоторой первоначальной родины, т. е. они совпадают в одинаково неоклассическом представлении о хоре, как предмете своего же сна. Сон пророческий (снящийся герою) сливается с каждым мгновением сна-действия (снящегося поэту самому) и отравляет каждый момент эстетической жизни сюжета. Всякий эстетический атом поэзии Достоевского всегда может быть истолкован и как исполнение пророческого сна самого поэта. И эта возможность двоякого — и символического, и пророческого—комментария создает двусмысленную, великую только этой двусмысленностью, сферу, ближайшее подобие которой можно найти только в Еврипидовой Алкесте, где тоже „жизнь соседит со смертью". Интерференция двух сфер, неустойчивая эстетическая территория, которая всегда может быть прочитана и как того хочет Достоевский, и как того хочет Раскольников, есть осуществление en grand того, что впервые представлялось Еврипиду, когда он русскую тему о конце трагической культуры нашел в своей душе. Вот почему желанная деятельность оказывается

незыполнимой: самая территория ее уже минимирована расхождением цели фикции поэтической и фикции психологической. Мы считаем важной в историко-литературном отношении неотмеченную достаточно (или, вернее, и вовсе неотмеченную) русской критикой, связь между „Misérables" В. Гюго и „Преступлением и наказанием". Благожелательная оценка преступления Жана Вальжана есть наименее существенная часть книги Гюго, связанная с сентиментальным социализмом тех десятилетий. В принципе же и там дело идет об убийстве. Просим вспомнить как будто Достоевским написанную сцену, когда Жан Вальжан наклоняется над спящим епископом. Да, и у Гюго дело идет об убийстве. Тем важнее для нас громадная роль сновидений в „Misérables". Собственно говоря, Жан Вальжан, как и Гамлет, как и Раскольников, хотел бы одной только непотревоженной реальностью сновидческой жизни. Жавэр и его полиция врываются в этот вожделенный сон, как голос давно оставленного, давно брошенного мира, проданного героем за блаженство невозмутимого и при том своего *собственного* сна. Борьба и здесь происходит между реальностью истории и иллюзорностью персональности. Поэтому состояние подобных героев лучше всего вообразить, как состояние непотревоженного счастья (как бы ни были велики их жизненные страдания). Кто имеет это убежище (про которое один из героев Достоевского говорит: „уйти в свою идею"), владеет, конечно, ключем к счастливому, неисторическому состоянию. Но псы Жавэра

гонятся по пятам гамлетической души, и в конце этой мнимой деятельности по законам собственного сна мерещится всенародное позорище, где обступивший народ со смехом указывает на отбившуюся для единоличного сна душу. И последний сон Самозванца есть сон об этом именно позоре: „И стыдно мне, и страшно становилось". О, к счастью, русский классицизм в 1837 году не кончился, и убийцы Пушкина получили возмездие. Поэзия погибла, но вместе с собой погребла своих убийц. Таким образом, в центре и французского романтизма находится такой же герой, какого мы предлагаем понимать по аналогии с героем Künstlerroman'a. Его первое появление в городе Дине уже качественно отличает его от всех иных действующих лиц. Вообще, как замечательны в книгах подобного типа застенчивые первые слова о герое, первое введение его в действие! „Вероятно, он шел издалека; повидимому, он очень устал" и т. д. Конечно, такая робость перед своим же созданием об'ясняется чувством глубокого отчуждения перед существом иного, чем сама поэзия, происхождения. Если герой вошел в реальный сюжет, то только, как Алкеста, отбитая героизмом Геракла от рук смерти, закутанная в гробовые пелены жилища иного мира, лишь добротою и мужеством гостя приведенная снова в мир живых. Достойна также замечания гипертрофия мускульной фантазии, сопровождающая введение этих тенеобразных героев. Особенно разительна она у Гюго (случай с телегой Фошлевана или под'ем на монастырскую стену).

Эта сила иного происхождения, чем методы действия прочих героев романа. Здесь просто один язык у главного героя, и другой—у всех его окружающих. Полного развития достигла бы тема сна, если бы реальный сон (в буквальном смысле слова) подтвердил деятельность, протекшую в полусне, о котором мы условно говорили выше. И мы видим, что все поэтические произведения такого типа имеют подобную вершину: этот сон о совершившемся в „Гамлете" есть, конечно, сцена на сцене, а в „Преступлении и наказании"—посещение Раскольниковым во сне квартиры, в которой совершено было убийство. Это есть то углубление воронки, та вершиной конуса вниз обращенная круговратная деятельность, которая свидетельствует о полной фиктивности (но не поэтической фиктивности, всей развернувшейся перед нами в видимости действия сцены. Никакого действия здесь нет, и никакого сюжета нет, если он может быть повторен во сне! В формах, выработанных действительным действием, в литературных традициях, родившихся в насыщенной символической сфере, ныне протекает глубоко меланхолическая, мечтательная действительность, главное определение которой есть ее неспособность сложиться в систему деятельности. Это нечто в роде того, как в одной из поэм В. Гюго ряд рыцарей в доспехах оказывается пустыми доспехами, приложенными к металлическим коням, так что каждая величественная и прочная фигура есть, на деле, „оболочка мужества, чести и воинственности".

В пределе эта воронка в бесконечном самоуглублении зовет к уничтожению себя, т. е. к самоубийству. И как это самоубийство качественно отлично от самоубийства в чистой трагической культуре! В символической сфере самоубийство не предусмотрено началом сюжета, в гамлетической не только предусмотрено, но, в принципе, *им* начинается действие. В самом деле, все развитие сюжета сводится здесь к противоречию между деятельностью и ее же сферою. Это—деятельность обреченная, но не в трагическом смысле этого слова. Самоубийство здесь не более, как последнее слово полной фиктивности всего действия. Вот почему всякое самоубийство есть всегда крайнее проявление Ренессанса. О, как много знал и как о многом догадывался французский классицизм, когда строил систему элиминирующей поэзии, т. е. когда логически предполагал тот романтизм, который он, как контрарную инстанцию, носил в своей же душе! Мы готовы жаловаться, что французские классики превысили меру в стяжении и централизации своей поэтики, — однако, Расинов классицизм знал, что делал: дело шло о спасении от самоубийства. Если же самоубийство не совершено, казнь принадлежит государственной власти: она всегда в союзе с поэтом, как и поэт блюдет один только государственный интерес (и равнодушен ко всякому иному). Можно было бы сказать, что казнь преступника в юридической практике есть акт, совершенно параллельный самоубийству героя в им же дезорганизованной

поэтической фикции. Там историка, здесь поэтика сами себе воздают отмщение. Только смерть от своей руки или государственная казнь могут погасить эту непомерно развитую моторную раздражимость, благодаря которой деятельность гигантски жестикулирующей тени заменила систему классической героизации. Да, здесь нужно воззвать к смерти по тем же причинам, по каким воззвал к ней когда-то Баратынский: „Даешь пределы ты растенью, чтоб не покрыл гигантский лес земли губительною тенью, злак не восстал бы до небес". Когда стали рождаться поэты с особо развитой мускульной фантазией, как Гюго и Достоевский, европейская поэзия вошла в последний день свой: она стала подвластна своим же порождениям, по правилу Гете, „Am Ende hängen wir doch ab von Kreaturen, die wir machten". Здесь произошла децентрализация всей психологической жизни, одна из окраин которой, — моторная жизнь, — понемногу, как Византия, сменяющая Рим, стала тем центром, которым по праву могла бы быть одна только фантазия зрительная. Так зрительный мир разрывается в ряд беглых видений, но центр душевной жизни своей обособленной жизнью, то счастье, чтобы не расстаться с которым, герои пойдут даже на самоубийство, — совпадет с глубоким интимным переживанием непротяженной точки чистого моторного усилия. Так Ренессанс потухает в зрительной слепоте, и Гюго пишет книгу о счастье этой слепоты и любви впотьмах.

Русский же извод позднего Ренессанса комментирует зрительный мир на моторном языке. Возмо-

жен (и английской поэзией,—именно—поэзией Броунинга,—представлен) третий исход, намек на который нам понятен отчасти по Болдинским пьесам Пушкина: драматическая сюжетность совершенно уступает место драматическому (вполне немифологическому) интересу, развивающемуся в действии почти несюжетном. Пять актов Шекспира становятся тремя сценами Пушкина. Очевидно, важно только интимно-моторное переживание драматической силы бывшего сюжета. Собственно говоря, здесь произошло в наиболее полном виде то, что под именем пресловутого „смешения трагического с комическим“ мы приписываем некоторым пьесам Шекспира (сцена с могильщиками из „Гамлета“, привратник в „Макбете“). Общее мнение право, понимая особенность шекспировской поэзии в этом соединении трагического с комическим. Только механическое их соединение, бросающееся всем в глаза, есть литературное уже последствие их химического соединения, происшедшего из-за основной двусмысленности всей сферы драматического действия. Дело в том, что герой анализируемого нами типа есть уже герой комический; и таковы все герои Достоевского. Замечательно, что Достоевский был необыкновенно одарен, как комический поэт. Он шутя повторил весь сюжет Мольерова „Тартюфа“ в „Селе Степанчикове“ и повторил блистательно: отныне есть русский Тартюф—Фома Фомич. Комические сцены в серьезных его романах в литературном отношении принадлежат тоже к самому блестящему и удавшемуся ему. Потребность ставить героев (даже

„серьезных") в комические ситуации есть просто голос правды, нудящей отнестись к ним по их достоинству. Вот почему накануне убийства возможна вставная, чисто комическая, тема злоключений Митеньки; и таких примеров десятки. Собственно говоря, только здесь поэт и герой находятся каждый в своей сфере, только здесь прекращается это неестественное соперничество в авторотве, которое мы анализировали выше.

В „Дядюшкином сне", „Скверном анекдоте" особый вид смеха, близкий к издевательству. Но единоличное издевательство есть бессмыслица: издевательство всегда есть дело собравшейся толпы, со смехом указывающей на безусловно постыдное и коллективно признанное смешным. Здесь разительнее всего обнаруживается союз поэта, хотя бы с элементарным большинством; так велика его вражда к единоличному делу героя, хотя бы оно и было в своем роде серьезно. Все это проявление глубокой вражды, „древней обиды" между певцом и героем. Можно сказать, что „Село Степанчиково" гораздо более комедия, чем „Братья Карамазовы"—трагедия, и это наиболее краткая формула нашей мысли. Вообще, так называемые „мелкие" произведения Достоевского дают нам второй, Вячеславом Ивановым не усмотренный, предел поэзии Достоевского,—чистую комедию. „Психологического анализа" здесь не может быть, потому что вообще комедия декарактеризирует, а не характеризирует. Но его нет и в великих произведениях; по крайней мере, нет в обычном смысле этого слова, ибо нет основной

предпосылки психологического анализа, эстетического равенства между действующими лицами. Ведь одно из них, — „главное“ действующее лицо, — выходец комедии, другие — обломки трагического хора, лишь снящиеся ему. На нейтральном поле, так называемого „романа“ сошлась неудача комедии и неудача трагедии. Нет, не так называемый „психологический анализ“: глубока у Достоевского всегда только ситуация и тем всегда глубока, что эстетическая нормальность его у героя отнята. Может ли быть здесь речь о так называемом „сердцеведении“ в обычном употреблении этого слова? Вообще „сердцеведение“ не есть принадлежность ни символического театра, ни, тем паче, пророческой поэзии Достоевского. Ему место в эпосе и в романах эпического типа, между тем как совершившееся в поэзии Достоевского разрушение литературных форм романа лучше всего свидетельствует о том, что не эпического происхождения его роман, а что он есть результат катастрофы трагического сознания, логическое содержание которой мы выше анализировали. Эпический английский роман дал Достоевскому лишь нейтральность своей территории. Достоевский не был сердцеведом, ибо знал только убийство и только самоубийство. Но то и другое об'яснимо вполне только в принципах чистой культуры. Итак, поэтика, а не психология. Знал еще Достоевский то предварение убийства, которое он же назвал „подпольем“. Подполье есть неодаренность в антиэстетичности: это — теория той практики, которая нам уже известна. Когда Гам-

лет, выслушав своего отца, вынимает записную книжку и пишет, что „можно быть злодеем с улыбкой на устах, по крайней мере, в Дании это возможно“,—это и есть подполье, теоретический канун, теоретическая пауза, где праздны еще громадные моторные силы будущего разрушения замкнутого круга поэтической фикции. Так как это канун — он свиреп; так как он теоретичен, то свирепствует здесь один ум. Всепонимание, как бич божий, неистовствует в тесных пределах этой паузы. В сравнении с этим всепониманием „Мысль“ Боратынского, пред которой „как пред нагим мечем, бледнеет жизнь земная“ есть детская забава,—хотя общее, конечно, есть между поэзией Боратынского и подпольем. Состояние подполья есть состояние наиболее далекое от природы, крайнее обособление от трагического хора, вследствие чего нет здесь ни слова, ни мысли, ни действия, которые не допускали бы одинаковой возможности быть комментированы и эстетическ- (в принципах сновидящей Жены), и чисто комии чески (в принципах вне исторического состояния): полная эстетическая индифферентность, когда никто и ничто не знает, серьезно ли оно или смешно: эстетическая бескачественность в точном смысле этого слова. Смешение трагического с комическим ныне доведено до конца: чередование трагических сцен со смешными превратилось в отожествление того и другого. Как хорошо самое это слово „подполье“! Ведь и революционная практика дала ему значение некоторого кануна: „Was wir in Gesellschaft singen wird von Herz

zu Herzen dringen". Герой подполья келейно об думывает все то, что, будучи, как мы видели ни трагично, ни комично, досказано будет на ином, им самим непредусмотренном, языке.

Средний случай представляет „бальзасизм" Достоевского. „Игрок" — единственная русская повесть о страстях. Действительно, деньги и денежная страсть есть род исторической благодати. В этом смысле у Достоевского правильно осмеян и отвергнут путь постепенного накопления богатства (Гоппе и К⁰), который относится к деньгам даровым и бешеным так же, как нравственные заслуги (ethice honesta католического богословия) к благодати и чистой религиозной свободе: нравственные дела внерелигиозны, правильно накопленные деньги - неисторичны. Тема Бальзака потому-то и стала темой Достоевского, что она вполне ложноклассична: смелые плаватели, открывающие землю денег, покупающие дионисическое искупление, устанавливающие ложноклассицизм отважных и богатых. Как это ни странно, но тема денег у Достоевского есть самая нравственная из его тем и понятно почему: здесь впервые у него открывается путь иной, чем тот, единственный конец которого есть самоубийство. У Достоевского тема денег, как известно, связана с другой романтической темой — любви ненависти, темой преимущественно Стендаля. Одна русская повесть соединила, следовательно, две коренных темы французского романа. Этим романтизм крайне усилен и возведен к своему источнику: ненависть к женщине, жажда

смерти в об'ятиях женщины есть возвращение к первоначальному ядру всякого мифа; эта кровосмесительная жажда истории погибнуть в стихиях природности, жажда глубоко культовая и сакральная. Как это ни странно, дух трагедии сильнее всего у Достоевского в этой небольшой повести, единственном непророческом его произведении. Наибольшей чистоты все эти темы достигают в „Братьях Карамазовых". Прежде всего Достоевский здесь достиг разделения виновника и пособника. Политический акт, будучи организованным выходом из символической культуры, есть, в принципе, дело партии. Антипоэтическое дело становится заговором, где есть управляющие и управляемые. Инстикт, заставивший Пушкина соединить мятеж невских волн с мятежом их предводителя Евгения, был инстиктом, подсказавшим партийность всякой политики. Тоже у Пушкина можно видеть в той сцене „Скупого Рыцаря", где барон производит смотр подчиненным ему деньгам; не даром и Онегин предстал Татьяне во сне главой шайки. Все эти черты иерархического разделения достигли в „Братьях Карамазовых" наибольшей чистоты, и все влились в Смердякова. Быть может, это величайшее создание Достоевского. Вот чем кончились тысячелетние отношения оруженосца (или пажа) и рыцаря! Как верно сознает свое духовное происхождение сам Смердяков, называя себя „личардой верным"! Да, Смердяков католического происхождения, а еще вернее, пифагорейского. Числовое об'единение мира в пифагорействе, так же относящееся к умозрительному

его об'единению, как социально-политический героизм к чистой историчности, было вообще первоисточником политического акта. Рыцарство средних веков было возможно только потому, что теоретические предпосылки его были разработаны аристократией пифагорейского союза. От глубоко политического же характера всего этого явления и произошло разделение рыцаря и оруженосца. Верный слуга, хранитель родовых преданий и чести замка, есть уже ослабленная степень этой типичной для всякой политики бицентрализации, которая лишь внешним образом подобна диалектичности чистой истории. Калеб, Евсеич, Савельич, старые слуги немецких фантастических повестей или английского таинственного романа,—вот ряд почти монашеских образов, при чем черты полового аскетизма в конечном счете всегда здесь предположены. Это очень важно, чтобы понять происхождение скопчества Смердякова, которое находится в таком же отношении к эстетически предполагаемому безбрачию Савельича, в каком лакей находится к слуге. Для того, чтобы могла совершиться измена слуги, он должен стать лакеем. Мысль крепнет и очищается на всем протяжении англо-русского романа; образ, созданный Вальтер Скоттом, так богат логически, что обладает силой самостоятельной жизни и достаточной авторитетностью для того, чтобы быть независимым от любого контекста. Между Гриневыми и Карамазовыми случился, однако, тот кризис барства, который привел к превращению слуги в лакея. Филиация поколений в барстве делала невозможным веде-

ние сословности в самую семью,—поэтому в поэтике Достоевского явился новый элемент: отношение побочного сына к отцу стало соединением проблем семейной и сословной. Побочное рождение потому именно и принадлежит обеим сферам, что оно устанавливает в жизни тех же лиц и отношение поколений и социальное различие, т. е. вводит политический принцип в самое сердце родословной трагедии. Скопчество, к тому же, есть всеобщая политическая определяемость. „И спит подкупленный евнух", говорит Пушкин. Евнух в принципе всегда подкупен и всегда подкуплен; его роман—новый барин; и смена поколений для него превращается в революционную смену бар. Это та политическая примитивность, тот элемент начала всякой политики, которые и Шекспиру представились в образе Калибана. Короче, гамлетический кризис барства сопровождается превращением Савельича в Смердякова. Наконец, полной законченности достигает образ Смердякова, когда Достоевский необыкновенно верным инстинктом вводит в него черты безумия. Что было лунатизмом и грозящим состоянием там, у бар, здесь, сойдя в лакейство и скопчество, становится полной умственной определяемостью, т. е. моноидейностью. До встречи с Иваном Смердяков был непобедим в спорах: еще бы,—он никогда не *связывал* идей. Очевидно, это иной вид безумия Хлестакова, который тоже непобедим, ибо также не связывает слишком большого количества своих идей. Поэтому, как ни моноидеен Смердяков, он ничем не отличается от многоидейного Хлестакова;

он тоже вполне герой комедии. Политическое недовольство Алеко („его преследует закон"). сойдя в лакейскую, даст недовольство Смердякова и религией, и Россией. Однако, в полных своих размерах предстанет перед нами этот политический протест, если мы вспомним, что он родился в голове безумно-моноидейной. Задача решена: чистое убийство есть партийное убийство, совершенное лакеем-мономаном по полуслову нового барина.

И здесь русская поэзия закончила Шекспирову тему: „изменой слуга паладина убил"; „из верности новому паладину", забыл добавить Уланд. Наконец-то, сочинен сюжет, который должен был сочинить сам Раскольников, если бы был писателем по профессии,—шедевр непоэтического сна. Ему приснился нужный человек, и—политика стала против эстетики, как вполне организованная система. Она непобедима, ибо имеет свое правительство. Начавшись с сомнения Гамлета, внутри поэзии образовалась сила, самоорганизовавшаяся и готовая выступить из пределов вымысла. Когда Достоевский характеризовал себя знаменитыми словами: „мы нашим идеализмом предсказывали факты", он очень верно понял главную черту своей поэзии (впрочем, и поэзии Пушкина и всей русской поэзии), именно дар дивинации, пророческой отгадки. Только дело было не в идеализме, а в том, что пророческий путь упреждения фактов был следствием разрушения поэтической системы. Здесь становится совершенно ясно, насколько далека поэзия Достоевского от сферы трагедии. Трагедия есть всегда *память* о событии, никогда

пророчество о нем. Так аттическая трагедия есть организованная память фиванских и микенских феодальных и родовых распрей; так Елизаветинская трагедия есть память распрей Столетней войны и войны Алой и Белой Розы. Таким образом трагедия строго разделяет две сферы: в одной распря совершилась, в другой раздается песнь о ней. Афины времен трагедии и Англия времен Елизаветы предполагаются непричастными кровавым феодальным временам, и эта (фиктивная, конечно) непричастность есть необходимое условие классического театра. Конечно, здесь трагедия есть не больше, как расширенное слово, тоже, как мы видели, предполагающее полную гибель подлежащей ему предметности, при чем полнота этой гибели обусловливает эстетическую чистоту слова. Трагедия есть последняя волна события, уже не реальная, а вполне фиктивная. Поэзия же Достоевского есть волна еще небывшего события; вторая и следующие будут уже не в поэзии, а в реальности. Тема трагедии - некоторые фиванские средние века; тема Достоевского—некоторое еще небывшее время. Одним словом, организованной памяти трагедии поэзия Достоевского противопоставляет организованное пророчество. Из этого неопровержимо следует, что Достоевский не есть трагический поэт: его слово не именует, не вспоминает, а предваряет. Из этого также ясно, что современная русская поэзия, вышедшая из Достоевского, лишь по недоразумению зовет себя поэзией символической: она также живет в канунe события и всегда готова сказать устами

другого своего учителя: „Я не свое тебе открою, а бред пророческий духов". Отсюда же следует, что тема „Братьев Карамазовых" не есть родовая тема в античном смысле этого слова. Атриды? Но где проклятие рода? Напротив, в колыбели русского барства ему обещано было только благое. И Екатерининские портреты свято сохранили это убеждение в благих судьбах барского рода. Этот род был благословен, а не проклят; поэтому и отцеубийство, неизбежное в вымысле Достоевского, стало тем „чуть неотцеубийством", которое так мучительно для читателя, когда он, вместе с Митей, приподняв пестик, совершит оное громадное мускульное усилие, разрешение которого в строчку многоточия надолго оставляет в душе сознание совершившегося непоправимого кризиса эстетики. Для Ивана же отцеубийство заменено косвенным партийным делом. Таким образом, коренная тема трагедии у Достоевского осела, косо положена, ибо убил тот, кто и сын и лакей. Одним углом осело отцеубийство, перейдя к побочному сыну, и вовсе осело, перейдя к лакею. Это не отцеубийство, а политическое убийство, террористический акт, акт вражды сословий. Не память о феодальной вражде, а пророчество о вражде классовой. Но если „Братья Карамазовы" не трагедия, то не „социальный" ли это роман о „вырождении барства"? По замыслу — нет, но по безошибочному результату — да. Замысел Достоевского дионисического происхождения и чисто трагичен; лишь сопротивление того героя, черты собственной гениальности которого нам уже известны, привело

великого поэта, помимо его личной воли, к социально-биологическому роману. Родовое проклятие почти сменяется темой о наследственности, и мы почти у края „Ругон-Макаров". Только у Зола детский, непомнящий родства, замысел; у Достоевского весь путь от классической трагедии до социального романа, т. е. от обреченного рода до „выродившейся семьи". Так совокупил русский гений всю поэзию Ренессанса. Все это сосредоточено в судебной ошибке присяжных заседателей. Замечательно, что второй раз в истории поэзии сцена стала судебным трибуналом — „Die Scene wird zum Tribunal". Но какая разница между заседанием ареопага у Эсхила и заседанием суда присяжных! Суд у Достоевского судит не бывшее, а будущее дело, и потому правильный суд эстетически невозможен; он сделал бы суд пророческим учреждением, т. е. упразднил бы пророческую поэзию. Таким образом расхождение поэта и суда необходимо; между тем как у Эсхила оно невозможно. Но самая постановка поэтического вопроса о суде говорит, какого об'ема и рода была гениальность Достоевского.

Современная цивилизация только в словесном своем утверждении исповедует равенство „законодательной", „исполнительной" и „судебной" власти. На самом же деле мы все безмолвно признаем несомненное для нас превосходство власти законодательной, и постановка проблемы о суде, как темы государственной, нам даже отдаленно непонятна. Между тем это-то, очевидно, и было понятно античности, если в центре ее истории

стоит *суд* над Сократом, а в центре ее эстетики — *суд* же над Дионисом. Вот почему эстетическая серьезность современного поэтического произведения всегда может быть измерена тем, насколько поэт исправляет в классическом направлении перевес законодательства над судом в современном сознании. Поэзия этим классицизирует современность, и те художественные вымыслы, которые построены на теме о преступлении и судебном наказании (у Гюго, Диккенса, Бальзака, Достоевского), свидетельствуют об античном происхождении всякой серьезной эстетической системы современности. И в этой именно классицизации современности история европейской поэзии может лучше всего измерить расстояние между началом своим у Эсхила и концом у Достоевского: от правого суда ареопага над Орестом до судебной ошибки присяжных заседателей у Достоевского лежит весь путь классицизма, как бы полный круг странствий бога Диониса.

Замечательно, что Достоевский видел об‘ективацию сил, разрушивших его поэзию, в католической епископальной монархии и таким образом совершенно справедливо понимал историческое происхождение своих героев. Действительно, именно там,—по неоплатонической выучке, по пифагорейскому завету,—основана была система политики. В аристократической и рыцарской форме это было первое революционное дело. Мы думаем поэтому, что ошибочно видеть в „Легенде о Великом Инквизиторе“ критику одного только католицизма. Это трактат о политике в том самом

смысле, в каком мы называем политическими трактатами книги Монтескье или Бональда. Невозм ность, безнравственность пасения народов в принципе расхождения целей сознанных и целей несознаваемых, истинных, — вот всем известная тема „Легенды". Розанов говорит о „чудовищной ошибке истории", о призраке цели, ради которой происходит жертва поколений, одним словом, о некоторой децентрализации истории, цель которой выходит за ее пределы, — в этом, по мнению Розанова, тема „Легенды". Однако, самое приурочение вопроса к определенной системе истории говорит о том, что Достоевский вовсе не задумал критику истории в ее отвлеченном принципе. Нет, ошибка децентрализации есть ошибка чисто политическая, ибо тот второй центр, о котором мы говорили, мог быть создан лишь внесением в историю идеала, т. е. понятия глубоко неисторического, так же относящегося к истории, как, например, в первом своем явлении поздняя мистика к чистой Платоновой идеологии, с которой она была лишь во внешнем родстве. Только мистико-политически может быть пережит идеал; внесением его поэтому глубоко дезорганизуется всякая историческая деятельность. Тема Достоевского — найти источник чистой историчности и чистой античности через распадение Ренессанса. Ему приписывается учение о так называемой „абсолютной ценности личности"; между тем, эта абсолютная ценность может быть обоснована единственно, как ценность сакральной жертвы для осуществления трагической памяти, т. е. абсолютна ценность лишь

сакрально страждущей личности. Вопрос, следовательно, идет не о логическом составе (Beschaffenheit) этой жертвы, а о принципе соотнесения (Bezogenheit): политична ли она или исторична. Вот глубокая связь „Легенды о Великом Инквизиторе" со всей книгой; она есть всемирно-исторический комментарий к „Братьям Карамазовым". Первосвященник основал политическую систему, Смердяков закончил ее. Таким образом два великих исторических ряда сошлись на страницах „Братьев Карамазовых": чисто исторический ряд суда (от суда эстетически правого до судебной ошибки) и ряд чисто политический (от основания мира, недостойного приятия, до фактического его неприятия). Ясно, таким образом, что проанализовано творчество Достоевского может быть лишь в принципах философии культуры; она же может указать нам и выход из круга его поэтики. Выход этот, конечно, предносился и Достоевскому. Если весь эстетический процесс начат был отношением героя к первоначальному хору — Жене и является, таким образом, идеализацией чистой сексуальности, то выход из законченной самим же Достоевским эстетической системы может заключаться лишь в идеальной бессемянности, т. е. в том уединении Жены, которое и есть Церковь. Если Достоевский поставил, как известно, тему об идеальной негероичности и несексуальности, то он, следовательно, поставил вопрос об отношении между культурой и Церковью. Моральные основания гибели эстетики сосредоточены Достоевским в образе князя Мышкина, который повто-

ряет на новом, вполне вне культуры протекающем, языке черты всех остальных, уже известных нам, героев Замечательно, что и в лице князя Мышкина совершается выпадение в реальность, на первый взгляд подобное тому, какого ищут всею жизнью своею Раскольников или Карамазовы. Однако, стоит глубже задуматься о причинах кризиса эстетической культуры в „Идиоте", чтобы понять глубокую разницу между всей поэзией Достоевского, которая есть об'ективация гамлетического характера позднего Ренессанса, и этой книгой, которая есть существенное у него свидетельство того, что он отчетливо ставил вопрос о судьбах мира после Ренессанса. Князь Мышкин лишен мужского семени, как и Смердяков? Евнух по тем же эстетическим основаниям? Нет, по другим, по чисто моральным. Его спор с художеством протекает не на той же почве Ренессанса, на которой художество родилось, а в сфере и принципах нравственной реальности. Жена—Природа сознана безмужней, и политическая организация ее отпадает. Отпадает вообще всякая организация эстетического происхождения, открывается путь чистой нравственности. Про князя Мышкина нельзя сказать, как про других, что ему тесно в кругу поэтического вымысла, и что он рвется к иной, поэтом непредусмотренной, единолично ему принадлежащей деятельности; что верно по отношению к другим, грубо неверно было бы в отношении князя Мышкина, ибо его несовпадение с целями эстетической культуры, вследствие которой и он, конечно, „много хлопот задает" эстетике, не знающей, как справиться с его темой,—происхо-

дит не от измены ей, т. е. не от убийства самого поэта его же героем, но от иной духовной родины, из которой он насильственно перенесен в сферу культуры.

Алеко был виноват перед Пушкиным за организованный выход из его вымысла, но перед князем Мышкиным виноват уже сам Достоевский за введение его в вымысел. Вот почему черты идиотизма (в греческом смысле, особности) были у всех героев, типа разобранных нами. То был идиотизм политики и убийства. Идиотизм Достоевского есть тоже обособленность, но обособленность моральная среди замышленного в дионисических принципах круга культуры. Предание молчит, но верно не только Пенфей был в числе врагов Диониса. Он увидел две луны и два солнца на небе, ибо Дионис покарал его идиотизмом; но не было ли и в Семелиных Фивах несправедливой кары, по которой глубоко моральная личность была насильственно обособлена за то, что предвидела нереализуемость исторического ряда вне сферы политики, и, следовательно, католической и русской революционной политики со всеми их последствиями, о которых знали поэты „Медного Всадника" и „Братьев Карамазовых"? Верно, были идиоты дионисической классичности и в Греции, если понятие сострадания внесено было Аристотелем в определение самой трагедии. Однако, что было возможно для классической античности, то именно недоступно неоклассицизму, который гибнет потому, что сострадание и страх в нем глубоко несовместны. Так в русской литературе сострадание выносится в ее ненаписанную часть, во все эти, столь характерные для русской литературы,

ненаписанные вторые части „Мертвых Душ“, „Преступления и Наказания“, „Братьев Карамазовых“. Да и сам Пушкин ведь обещал „поэму песен в двадцать пять“! И русская литература права, и не прав Достоевский, введший нравственную реальность в круг эстетического вымысла. Только назвать, только намекнуть на направление,— более эстетика не властна сделать, чтобы приблизить или уяснить содержание Великой Реформации, и как память, и как пророчество ей одинаково здесь недоступны. Чистая моральность, которая, будучи вполне свободным актом воли, ничем неопределенной, кроме чистоты и свободы нравственного своего решения, ни вспомянута, ни опророчена человеческим словом быть не может. В том-то и заключается предопределение нравственного акта в Совете Божьем, что это предопределение есть освобождение моральности от всякой иной предопределенности. Вот почему слово о Реформации принадлежит уже не эстетическому творцу, а Творцу неба и земли

•